



Agôn

Revue des arts de la scène
Souvenirs de théâtre, TNP

Le refus de l'anecdote

Entretien réalisé par Adèle Gascuel et Marine Helmlinger

Michel Raskine, Adèle Gascuel et Marine Helmlinger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2620>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Michel Raskine, Adèle Gascuel et Marine Helmlinger, « Le refus de l'anecdote », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Souvenirs de théâtre, TNP, mis en ligne le 24 juin 2013, consulté le 09 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2620>

Ce document a été généré automatiquement le 9 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Le refus de l'anecdote

Entretien réalisé par Adèle Gascuel et Marine Helmlinger

Michel Raskine, Adèle Gascuel et Marine Helmlinger

NOTE DE L'ÉDITEUR

Propos recueillis par Adèle Gascuel et Marine Helmlinger le 8 novembre 2012 au café Le Tasse-Livre de Lyon.

Né à Paris en 1951, Michel Raskine est comédien et metteur en scène. Il fait ses débuts théâtraux en tant qu'assistant de Roger Planchon au Théâtre National Populaire à Villeurbanne et travaille sur ses créations de 1973 à 1978, notamment sur la mise en scène du *Tartuffe* de Molière, recréé en 1973. En tout, il assiste Roger Planchon sur huit de ses mises en scène : *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, *Le Tartuffe* de Molière, *Le Cochon noir* et *Gilles de Rais* de Roger Planchon, *A.A. Théâtres d'Arthur Adamov*, *Folies bourgeoises*, *Antoine et Cléopâtre* et *Périclès* de Shakespeare. Michel Raskine crée ensuite ses premières mises en scène, et notamment *Max Gericke ou Pareille au même*, en 1984 avec Marie-Françoise Guittier avec laquelle il continuera de collaborer très régulièrement. De 1995 à 2012, il dirige le Théâtre du Point du Jour à Lyon avec André Guittier.

Dans le cadre d'une réflexion sur la mémoire du TNP, cet entretien explore le regard rétrospectif de Michel Raskine sur cette époque et ses souvenirs au sein de l'institution. Après avoir retracé son parcours auprès de Roger Planchon, Michel Raskine évoque certains souvenirs particuliers de cette période pour ensuite réfléchir sur son regard actuel vis-à-vis de « l'ère Planchon » et de son historicité, et interroge finalement la notion de patrimoine du TNP au regard de ce qu'il a pu apprendre ou transmettre de ses années de travail avec Roger Planchon.

Rencontrer Roger Planchon

Marine HELMLINGER : Comment êtes-vous devenu l'assistant de Roger Planchon ?

Michel RASKINE : Je l'ai racontée mille fois, cette histoire, j'ai l'impression que je radote. Le premier spectacle que j'ai fait en tant qu'assistant de Planchon, c'est *Par-dessus bord*¹ de Michel Vinaver.

En fait, il y a plusieurs étapes. J'ai fait des études de lettres à Paris, à la fac, et pendant mes études de lettres, j'étais à l'Institut d'Études Théâtrales, à Censier, qui était dirigé à l'époque par un homme qui avait une importance considérable, Bernard Dort. C'est un grand maître, qui a laissé des textes fondamentaux, et qui était un esprit merveilleux. Je l'ai eu comme enseignant, c'était un formidable pédagogue, puis il y a eu, ensuite, une amitié, je crois qu'il m'aimait bien. Cela dit, j'ai quand même voulu faire ma maîtrise de lettres, pas du tout à l'Institut d'Études Théâtrales mais à Paris VII, en littérature. Dans ces années-là, les années 1970, où je voulais absolument être acteur, j'avais fait du théâtre en amateur, j'avais déjà joué, mais j'étais à un virage complet de ma vie. Je ne regrette pas du tout d'avoir fait ces études littéraires, elles m'ont beaucoup apporté par la suite, mais je pense que c'était aussi un moyen, parfaitement inconscient, de reculer le moment de « sauter dans la profession ». Je n'avais pas prévu de faire une école d'acteur, j'avais envie d'apprendre sur le tas.

L'année 1972 a été fondamentale car c'est l'année de ma maîtrise de Lettres, et aussi parce que Bernard Dort m'a envoyé, un peu comme journaliste, au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, où Manfred Karge et Matthias Langhoff, deux jeunes metteurs en scène du Berliner Ensemble, réalisaient la version française du *Commerce de Pain*² d'après Bertolt Brecht, un spectacle qui était venu un an avant en tournée avec *La Mère* et *Les Jours de la Commune*, un séjour marquant du Berliner Ensemble en région parisienne. J'étais là en tant qu'observateur, en vue d'écrire un article pour la revue *Travail Théâtral*³. Ensuite j'ai réussi à me faire engager comme acteur, c'est là que j'ai rencontré Michel Bataillon qui travaillait alors au Théâtre de la Commune, et qui, quelque temps après, s'installait à Lyon pour devenir collaborateur artistique de Planchon.

C'est Bataillon qui m'a fait venir au TNP à la fin de l'année 1972, pour « trier les archives », qui étaient en piteux état. Je n'avais pas du tout de diplôme d'archiviste, j'étais juste un étudiant enthousiaste. J'y étais pendant que Planchon répétait un spectacle⁴. Il était célèbre, c'était un des maîtres en France. Je n'avais pas vu de spectacle de lui, parce que j'étais un petit parisien, mais je savais sa stature. Cela dit, je l'avais croisé, dans cette même année 1972, car j'étais venu avec Bernard Dort justement, pour la création du *Massacre à Paris*⁵, à la date de l'ouverture officielle du nouveau TNP. J'ai vu Planchon comme acteur, admirable. Après j'ai été au restaurant avec toute la bande, j'ai vu cet homme, et je me souviens qu'à l'époque je me suis dit que j'aimerais bien venir un jour ici et travailler avec lui. Quand l'occasion a été comme ça de venir à Villeurbanne, je suis venu, et je me suis senti extrêmement bien dans ce théâtre. J'ai surtout été absolument sidéré, fasciné par le bonhomme Planchon, et je me suis dit que j'aimerais bien rester là. Ensuite ça s'est passé de façon improbable et cocasse, avec beaucoup de candeur de ma part, de naïveté, et en même temps, une très grande franchise.

Planchon est quelqu'un qui ne m'intimidait pas du tout, je pense qu'on ne devait pas être beaucoup dans ce cas-là. Il était assez impressionnant, avec un physique, une stature, une voix, et puis une intelligence brillantissime. Et puis il était « célèbre » !

Mais cet effet-là ne comptait pas pour moi, et je crois qu'il appréciait chez moi le fait que je n'étais pas timide. J'avais rangé et classé mes archives maladroitement, et je lui ai dit que j'aimerais bien rester au TNP. Il m'a demandé, de façon un peu abrupte, si je voulais être assistant. Je ne savais pas ce que c'était qu'être assistant et j'ai dit oui. Il m'a dit de revenir le voir dans un moment pour lui dire ce qu'était un assistant pour moi.

Je ne réfléchis pas, je ne prépare rien et je vais le revoir, et je sens que l'entretien foire complètement. Je me précipite chez le codirecteur, Robert Gilbert, figure absolument fondamentale évidemment de toute l'histoire de Planchon, qui m'aimait bien aussi, et qui me dit de proposer à Planchon de l'aider à faire ses distributions. On a exactement 20 ans d'écart, j'avais 21 ans à l'époque et lui la quarantaine, mais j'avais l'impression qu'il était beaucoup plus vieux, c'est très troublant quand j'y pense maintenant. Je lui ai donc proposé ça, avec mon culot sans nom, et il a accepté. Il prépare *Par-dessus bord* de Michel Vinaver, et me demande de le retrouver à Paris pour « l'aider à faire la distribution ». Je suis remonté à Paris. J'habitais chez mes parents, et tous les jours, pendant quinze jours, je venais le voir à son hôtel qui était près de la Sorbonne, et en fait je faisais du secrétariat, ou de l'assistanat, sans m'en rendre compte. Mais c'est merveilleux dans mon souvenir parce que j'ai approché et fréquenté Planchon, ce que tout le monde souhaitait ardemment, très longuement, de longues heures. C'étaient des heures de travail, il m'envoyait en mission, porter des textes aux acteurs, téléphoner à des agents... Je n'avais jamais fait ça !

Le soir nous allions au spectacle, le midi nous allions au restaurant. Il me faisait choisir : chinois, français ou italien, donc on tournait, trois restos du quartier de l'Odéon. L'après-midi, il avait ses rendez-vous, j'avais les miens, puis le soir on allait au spectacle. On allait tout voir, des spectacles de gens connus, de cafés-théâtres, du théâtre privé, il n'y avait aucune exclusive, on choisissait ensemble, je passais des coups de fil. Donc nous avons vu les choses les plus diverses, des pires aux meilleures. Ensuite, il fallait commenter, il me faisait parler. Il y avait alors des échanges très libres, ouverts et tranquilles, et probablement un peu d'audace de ma part, mais sans m'en rendre compte. Je crois qu'il a aimé ce côté franc et direct d'un petit jeune homme passionné. Il m'a donc proposé d'être son « troisième assistant »⁶ sur *Par-dessus bord*. L'aventure a été très enrichissante, et magnifique.

Puis il y a eu la date vraiment décisive de l'année 1973, car il allait faire la « deuxième version » du *Tartuffe*⁷, celle dite « de Buenos Aires », qui a été une aventure exceptionnelle parce que j'ai senti que quelque chose de fondamental se jouait, et pas seulement pour moi. Je n'ai pas participé à la préparation proprement dite de ce spectacle, mais finalement il avait un petit rôle pour moi, et j'ai aussi été assistant. On a répété le spectacle à Lyon, et les dernières semaines à Buenos Aires. On devait aussi jouer à Santiago du Chili et à Montevideo en Uruguay, mais les événements politiques graves du moment ont fait que nous n'avons joué qu'à Buenos Aires, Rio de Janeiro et Sao Paolo. Après a commencé la grande aventure du *Tartuffe*, qui a duré pour moi six ans.

Adèle GASCUEL : Vous l'avez tourné pendant six ans ?

M.R. : Oui, très régulièrement, dans toute la France, dans le monde entier. C'était une initiation au théâtre pour moi, car je jouais un petit rôle, qu'il avait composé pour moi, et qui a beaucoup marqué les esprits à l'époque. Un personnage muet, très présent, très

copié d'ailleurs dans les dramaturgies de l'époque, le valet silencieux et observateur. Il y a des photos dans les livres, assez marrantes, de moi en une espèce de « mini Planchon » (les gens du TNP m'ont longtemps appelé, affectueusement, « Tartuffino », « le petit Tartuffe » !). Les gens disaient d'ailleurs « le Laurent de Planchon ». Ça a été le début d'une histoire qui a duré de 1973 à 1978, je ne sais pas combien de spectacles j'ai fait comme assistant, et j'en ai fait quatre comme acteur aussi.

A.G. : Vous aviez donc une double fonction ?

M.R. : Je jouais dans une pièce sur deux, généralement. Je n'étais pas le seul assistant, donc il me faisait jouer de temps en temps. C'est moi qui ai décidé de partir, et je crois que j'ai eu raison. J'aurais pu rester encore un peu, voire toute ma vie, mais je sentais qu'il fallait que j'aille voir ailleurs.

A.G. : Le temps vous semblait-il long au bout de six ans ?

M.R. : Non, ça a été six années essentielles dans ma vie, ma formation théâtrale, mais aussi les voyages, car on voyageait beaucoup, c'était extraordinaire d'avoir 25, 30 ans et de voyager en Angleterre, en Allemagne, en Russie, en Amérique Latine... De plus, avec lui c'était toujours des rencontres avec de grands personnages de théâtre dans le monde entier. Il ne s'est jamais revendiqué comme un maître, et moi-même je ne me suis jamais vu comme un élève, mais il est vrai que j'avais très conscience de la chance que j'avais, et j'ai profité au maximum d'un enseignement... qu'il ne dispensait pas. Grâce à lui, je me suis mis à considérer la peinture contemporaine que je ne savais pas regarder, le jazz également qu'il connaissait très bien, et bien entendu le cinéma. En revanche, il n'allait jamais à l'Opéra. Lorsque nous étions à l'étranger, nous allions immédiatement au musée. C'était de la pédagogie en marche. Ensuite, il y a tout ce que je retiens de son travail à lui, qui m'a complètement façonné, beaucoup plus d'ailleurs en tant que metteur en scène qu'en tant qu'acteur.

A.G. : Considérez-vous que cela a beaucoup influencé votre travail de metteur en scène ?

M.R. : Oui sans aucun doute.

A.G. : Dans votre manière de travailler ou dans l'esthétique ?

M.R. : Davantage dans la manière de travailler, et principalement pour le rapport des acteurs au texte. Quant à l'esthétique, pas tant que ça, à quelques détails près. Cela dit, il y a une part très consciente de ce que j'ai pu apprendre de lui, et qui est revendiquée dans mon propre travail. C'est plus compliqué avec les jeunes acteurs, parce que les acteurs de ma génération comprennent bien ce que je raconte car ils ont vu et aimé les spectacles de Planchon. Il y a eu de grandes époques dans sa vie de créateur. Mais la dernière époque n'est pas la plus belle, il y a même eu une sorte d'effondrement. J'ai beaucoup de mal, et de peine, à en parler. Je pense qu'il y a eu une sorte de « décadence » de son art, et dans les jeunes générations avec qui je peux travailler maintenant, certains n'ont pas connu Planchon, et ceux qui l'ont vu n'ont pas connu le « bon » Planchon. Quand on leur dit qu'il était un des plus grands, ils nous croient à peine.

Je ne suis pas le seul pour qui la rencontre a été fondamentale. Il y a eu une multitude d'acteurs, de collaborateurs, et de spectateurs, qui ont été littéralement élevés au théâtre grâce à lui. Il est évident que des choses viennent de lui dans mon travail, dont je n'ai pas su et pas voulu me détacher, je les faisais miennes, cela me convenait. Pour ce qui est de l'esthétique dans mon travail, je peux difficilement en parler. Par exemple le « gigantisme » de ses scénographies ne me convenait pas, je pense que cela

appartient à un autre temps. Je suis quelqu'un qui, comme lui, a toujours été curieux des autres et de leur art. Cela dit, je ne le lui dois pas forcément, je ne sais pas à qui je le dois, je suis comme ça. Je pense que les influences qu'il a pu recevoir, comme Brecht entre autres, ou le cinéma, car il était très cinéphile, ont beaucoup marqué ses mises en scènes et son écriture. Notamment les effets de montage, de gros plans, de rapprochements, d'éloignements.

Se souvenir de l'ère Planchon

A.G. : Vous disiez que la première fois que vous aviez vu Roger Planchon, c'était en tant qu'acteur. Avez-vous un souvenir très précis de son entrée en scène ? Ou bien cela reste assez vague ?

M.R. : C'était un spectacle admirable, je garde des images très fortes. C'est un spectacle qu'on n'oublie pas. *Le Massacre à Paris* par Chéreau est une date mythique. Ce spectacle n'a été joué qu'à Villeurbanne. Le plateau était envahi par l'eau, c'était d'une splendeur soufflante, dont on avait très peu l'habitude. Je connaissais mal le travail de Chéreau, même si j'avais déjà vu certains de ses spectacles, donc on était avant tout stupéfait de la beauté absolue du spectacle, les pénombres d'André Diot, les décors somptueux de Peduzzi, les costumes de Jacques Schmidt, et une pléthore d'acteurs splendides, et au milieu de tout ça, Planchon en smoking jouait le Duc de Guise. Je me souviens très bien de sa présence physique, plus que d'autres acteurs, et je me souviens aussi de cette immense actrice italienne, Alida Valli, qui jouait Catherine de Médicis. J'ai surtout le souvenir d'une stature physique, car le personnage était assez grand et fort, et d'une voix.

A.G. : Avez-vous un souvenir marquant de Planchon ?

M.R. : J'en ai plein, c'est extrêmement vivace, mais n'étant pas quelqu'un de nostalgique je ne passe pas mon temps à penser à lui. J'ai énormément de souvenirs, mais racontés, cela deviendrait des anecdotes. C'est ma jeunesse, donc j'espère qu'elle n'est pas idéalisée.

M.H. : Y aurait-il, par exemple, une mise en scène de Planchon qui vous aurait particulièrement marqué ?

M.R. : Je dirais *Le Tartuffe*. C'est aussi que j'étais au cœur de cette création. J'ai joué *Le Tartuffe* partout, c'était un plaisir inégalé. J'ai assez vite eu conscience, mais pas seul, car on me renvoyait cette image, que c'est un spectacle qui comptait dans l'histoire de la mise en scène en France. Il y a eu avant et après ce *Tartuffe*, on disait d'ailleurs « *le Tartuffe de Planchon* ». C'est une date historique de la mise en scène des classiques, et de celui-ci en particulier.

A.G. : Aviez-vous conscience, à l'époque, que c'était une date historique ?

M.R. : Oui parce que c'était un événement partout où nous jouions. Ce dont j'ai eu conscience aussi très vite, et sur quoi j'ai continué à réfléchir après, c'est ce qui faisait que c'était un tel triomphe. En dehors du fait qu'il est toujours plaisant de jouer dans un spectacle qui « marche », c'est troublant. Pourquoi certains spectacles ont ça ? Pourquoi y-a-t-il une sorte d'universalité dans sa réception ?

Pour ce qui est du *Tartuffe*, j'ai vite compris, même si je n'étais pas un théoricien (mais je passais pour un « intello », Planchon m'appelait « l'élève de Dort », il se moquait de moi un petit peu, tendrement) que c'était un spectacle extraordinairement érudit. Il

s'adressait au fond à une « élite ». D'un autre côté, il y avait un autre public, qui n'avait jamais mis les pieds au théâtre, et qui le recevait sans la moindre difficulté. La forme était vivante, accessible, et le spectacle s'adressait à tout le monde – non pas que ça voulait s'adresser à tous, mais de fait, tout le monde recevait le spectacle, également.

A.G. : Vous attendiez-vous à cette réception ? Ou était-ce une surprise ?

M.R. : J'avais 22 ans et j'ai vite compris que l'aventure que j'allais vivre allait être inouïe pour moi. J'étais heureux d'être là, savoir que j'allais partir en Amérique Latine pendant un mois, je trouvais ça fabuleux. Je vivais au jour le jour, mais j'ai eu une conscience aiguë dès le début du travail qu'il se passait quelque chose de pas ordinaire, et c'était le cas pour tous les acteurs qui ont vécu ça, on en parlait entre nous.

Le « travail à la table » a été stupéfiant pour tout le monde, du plus jeune acteur au plus vieux. C'était en fait une analyse littéraire du texte, de ce qu'on peut faire en classe, mais brillantissime. Il n'y avait presque que Roger qui parlait. Et ce qui était sidérant, c'était la mise en place, une chose qui lui était propre, la rapidité du dessin chorégraphique (ce que j'appelle moi « chorégraphie », car c'est un mot qu'il n'utilisait pas du tout. Il n'était pas intéressé par la danse comme je l'ai été par la suite. Ce n'était pas un langage qu'il utilisait, il appelait ça « la mise en place » ou « la mise en scène »). Le dessin des mouvements a quasiment été fait en trois jours, pour une pièce de cinq actes. J'ai le souvenir d'une rapidité d'invention prodigieuse. On travaille à la table, on s'explique, on se met d'accord, et après on fait le dessin général très vite, puis ensuite on rentre dans les détails. Cet aspect-là de sa « méthode » – car au fond c'en est une, même s'il ne l'a jamais exprimée comme telle – je peux dire que c'est la mienne encore aujourd'hui.

A.G. : En tant qu'assistant à la mise en scène, lorsque vous regardiez les spectacles, aviez-vous une expérience de spectateur ? Était-ce différent de quand vous alliez voir un spectacle en tant que simple spectateur ?

M.R. : Oui et non. La position d'assistant est simple et compliquée à la fois. Il y a autant d'assistants que d'individus, et autant d'assistants que de metteurs en scène. L'assistant n'est que ce que le metteur en scène fait de lui. Planchon a vu un petit jeune homme, assez vivant, assez culotté, et puis il s'est dit « *je l'embarque, on verra bien ce qui se passe !* ». Il ne l'a jamais dit comme ça, mais je pense que ça a été ça, son raisonnement. Il m'a « auditionné » pendant quinze jours, à mon insu, mais avec ma collaboration involontaire, et il a décidé de voir ce qui allait se passer.

Ce qui est difficile dans le boulot d'assistant, c'est qu'il faut être fraternel, en symbiose avec le projet – on ne doit en aucun cas être en opposition – mais on doit pouvoir avoir un regard critique, dans le bon sens du mot « critique ». Mais ce que je décris là est impossible, il s'agit de « tendre vers ». Ce que je peux vous dire – et à l'époque la phrase m'avait stupéfait – c'est que je lui avais demandé ce qu'était un assistant pour lui, et il m'avait répondu « c'est quelqu'un qui doit en savoir plus que moi ». J'avais trouvé ça étonnant, provocateur, paradoxal. C'est-à-dire qu'on ne peut pas en savoir plus que lui, et pour plusieurs raisons. D'abord, il avait 20 ans de plus que moi, j'avais fait zéro mise en scène, il en avait fait à peu près cinquante-cinq ! Il avait donc l'expérience, il avait l'âge, et en plus, il détenait le secret du spectacle. C'est lui qui savait ce qu'il fallait faire, ou ce qu'il voulait faire. Il est vrai qu'il appartient à cette catégorie de metteurs en scène qui détiennent la clé de voûte, même s'ils ont des collaborateurs. Donc toutes ces raisons font que je ne pouvais pas en savoir plus que lui. Cela voulait simplement dire

qu'il y avait une demande d'excellence, et de viser toujours plus haut. Même s'il n'a jamais utilisé le mot, il s'agissait simplement d'une « exigence » de toujours en savoir plus, et courir devant. Mais courir devant Planchon, ça voulait dire ne pas trotter derrière.

Il y a eu toute une époque, (il faudrait interroger Simone Amouyal là-dessus⁸) où on formait un duo d'assistants, et notre équipe fonctionnait génialement bien. Elle, davantage sur les questions d'ordre technique et moi, plutôt les acteurs, pour faire simple. Sur les distributions, nous avions vraiment notre mot à dire. C'était une sorte de « super secrétariat », d'ailleurs c'est dommage qu'il ne soit pas là pour vous répondre sur ce qu'on lui apportait, je l'ignore, il ne s'est jamais exprimé là-dessus. En revanche, je sais vraiment ce qu'il m'a apporté, à moi. Je suppose que d'une certaine manière je devais lui apporter des choses puisqu'il m'a gardé à ses côtés toutes ces années, ça devait lui aller. J'ignore ce que je lui apportais. J'étais très joyeux, je le faisais beaucoup rire.

A.G. : L'avez-vous souvent revu après ces six années ?

M.R. : Non. Pas souvent. Il n'y avait pas, chez moi, de nostalgie. D'abord on s'est moins vus, et puis de moins en moins. Mais je pouvais avoir accès à lui comme je le voulais. Si je souhaitais lui parler, j'étais écouté dans la seconde. Je faisais visiblement pour toujours partie d'un petit groupe de gens qu'il aimait bien. Je n'en ai pas abusé, c'était une façon de le laisser en paix, ma façon de continuer à l'aimer. Il y avait aussi le fait que je m'éloignais de plus en plus de ses spectacles, et j'étais dans une sorte de tristesse de spectateur. Il ne recherchait pas expressément ma compagnie – mais ça n'était pas un problème – tout en restant très accessible pour moi.

Ce qui a été curieux (et qui a été dans les premiers temps une blessure et puis plus du tout, d'ailleurs ma tranquillité par rapport à cela surprend beaucoup) c'est que lorsque j'ai commencé à faire de la mise en scène, en 1984, on connaissait les liens qui nous unissaient, et donc tout le monde pensait qu'il viendrait voir mon travail, et il est très peu venu voir. Ça, c'est un grand mystère. J'ai été étonné de constater qu'il n'avait pas plus envie que cela de voir ce que je faisais. De tous mes travaux, il a dû en voir deux : *Kiki l'indien*, *comédie alpine* de Joël Jouanneau et *Théâtres* d'Olivier Py⁹. Ce qui est paradoxal, c'est qu'il allait beaucoup au théâtre. Je n'ai jamais compris, ni jamais su pourquoi il ne venait pas. Au début c'était assez violent, ensuite je me suis dit que ce n'était pas grave, que c'était plus son problème que le mien, et j'ai cessé d'en être triste. Cependant, les quelques fois où je l'ai eu au téléphone, il me disait qu'il savait exactement ce que je faisais, et je sais que c'est vrai. Je pense qu'il suivait très attentivement de loin, mais il ne venait pas voir.

A.G. : Est-ce que vous pensez qu'il avait conscience que ses spectacles étaient de moins en moins appréciés ?

M.R. : C'est un autre sujet. Moi, je ne sais pas, et je crois que personne ne le sait. Pour bien comprendre l'histoire de Planchon, il faut se reporter à un événement que j'ai vécu : il y a eu un déclic, assez compliqué à raconter et qui remonte aux années 1976-1977. Le TNP est venu à Paris et a joué quatre spectacles¹⁰. Le TNP avait investi le Théâtre de Chaillot, puis le Théâtre de la Porte Saint-Martin, et là il y a eu un revirement inattendu mais phénoménal de la presse et de la critique. Il y a eu un lâchage (un lynchage ?) et j'ai toujours pensé qu'il ne s'était jamais remis de cette

blessure, de ce désamour, et de la brutalité de la presse professionnelle. Il y a certainement ça dans les douleurs personnelles non parlées, en tous cas avec moi.

Et puis, il a toujours eu l'envie de prouver qu'il n'était pas seulement le metteur en scène qu'il était mais aussi l'auteur de théâtre, et l'auteur de films, un écrivain et un cinéaste. Et je crois que de ce point de vue-là, ce sont deux semi-échecs dont il a été conscient. Il n'a jamais vraiment été reconnu comme un « grand » auteur de théâtre contemporain, ni comme un « grand » cinéaste. Cela n'a donc pas été totalement accompli, et je pense que ça a été là aussi une grande blessure, dont bien sûr je n'ai jamais parlé avec lui.

J'ai pensé un temps que compte-tenu de notre amitié, et du fait que j'étais quelqu'un d'absolument loyal, j'aurais pu avoir ces conversations, mais ce n'était pas à moi de solliciter des confidences, même si au fond j'aurais pu être un vrai interlocuteur, car je l'aimais profondément. Mais j'ai compris qu'il n'avait pas envie de ces discussions, donc j'ignore complètement comment il a vécu ce lent désamour.

Il s'était isolé artistiquement, et c'est une chose qui guette les créateurs, même ceux qui pratiquent un art collectif comme le théâtre. Il faut toujours être vigilant à ne pas s'enfermer avec une cour, et être sans arrêt sur le qui-vive. Je ne dis d'ailleurs pas que lui avait une cour, mais je crois qu'il avait fait le vide autour de lui. Et donc en l'observant, lui ou d'autres maîtres, on peut parfois être témoin d'un épuisement de l'art théâtral, de son propre art. C'est une constatation un peu pessimiste et amère, cette idée qu'au bout d'un moment il y a un savoir-faire – pas très difficile à acquérir si on est un peu malin ! – et ce savoir-faire peut prendre le dessus sur... le sens. Chez Planchon, l'œuvre majeure se situe entre 20 et 50 ans (ce qui est déjà considérable et magnifique !), et je pense qu'il avait épuisé, au fond, un certain art du théâtre. Le relatif échec de son œuvre écrite et de son œuvre cinématographique peut peut-être avoir un rapport avec le fait qu'il ait été de plus en plus, dans son art, vers le contraire de l'épure, ce qui semble être pourtant la voie unique. On a tendance à imaginer qu'on va vers une simplification des choses, un goût de l'essentiel, et dans son cas ce n'était pas ça. Il y a eu une surenchère de l'image qui ne l'a pas servi, et son talent le plus frappant, qui était l'analyse du texte et le rapport aux acteurs, mais aussi « la chorégraphie », donc, s'est comme dissout chez lui dans une forme trop « large ». J'ai le sentiment d'avoir vécu avec lui son « âge d'or ».

M.H. : Justement, vous parliez de Planchon en tant qu'auteur, travaillait-il différemment lorsqu'il montait ses propres textes ?

M.R. : C'est une bonne question, mais ce sont des souvenirs qui remontent à... 40 ans ! Le moment où j'ai travaillé avec lui est assez vivace, pas du tout oublié, toutefois il est enfoui, j'y pense simplement parce que vous m'en parlez. Mais c'est clair, je me souviens de tout. Je ne sais pas si c'est moi revisitant mes propres souvenirs, ou bien comment était la réalité dans le présent de l'époque.

Je n'ai pas le sentiment qu'il travaillait différemment ses textes, c'est ma réponse d'aujourd'hui. Il a toujours dit que lorsqu'il écrivait, il n'écrivait pas en pensant à la mise en scène. Il disait que les images venaient après. Il faut savoir qu'il retravaillait beaucoup ses textes, et nous sommes plusieurs à penser qu'il les a un peu « gâchés » pas les réécritures sans repos. Toutes ses archives, qui sont à la BnF, ont été classées entre autres par l'actuelle bibliothécaire de la Comédie-Française, Agathe Sanjuan, et elle a dû devenir folle parce qu'il y a des tonnes de versions de tous ses textes...

En revanche, ce qu'on n'a jamais su, c'est à quoi auraient pu ressembler ou bien ressembleraient ses pièces mises en scène par d'autres. On peut voir cela avec des auteurs/metteurs en scène prolifiques comme Olivier Py aujourd'hui. Est-ce que lui n'autorisait pas cela ? Ou est-ce que personne n'osait demander ? Dans l'histoire de Planchon en tant qu'auteur, ça manque, car son théâtre n'a pas été revisité. Je pense qu'il a contribué à verrouiller inconsciemment, involontairement, la lecture de ses textes. L'attitude de la profession est généralement négative à l'égard des textes de Roger. Personne – à part Alain Françon qui a (très bien !) remonté *La Remise*¹¹ – n'est allé voir si c'était encore jouable ou non. Je me suis demandé régulièrement si je n'allais pas un jour mettre en scène un de ses textes, ce serait bien que je le fasse.

A.G : En voyant ce que vous avez appris de Planchon, l'assistantat semble avoir été un travail enrichissant pour vous...

M.R : C'était un homme exceptionnel aussi, ce n'était pas n'importe qui, il a été un des plus grands metteurs en scène français. Je l'ai connu à un moment où il faisait beaucoup de spectacles, avec beaucoup d'acteurs et de grands et gros décors. On tournait tout le temps, donc c'était une formation sur le tas incroyable. Aujourd'hui, les spectacles sont beaucoup moins joués. Il y avait un mouvement incessant et c'est aussi à l'intérieur de ça que j'apprenais, il n'y avait jamais aucune lassitude.

A.G : Vous n'êtes jamais nostalgique de cette période ?

M.R : Non. En général, je ne suis pas très nostalgique. Pas plus de cette période que d'une autre. Je n'ai pas fini de travailler, pas envie d'arrêter le théâtre, même si cette année est une année charnière pour moi puisque j'ai arrêté de diriger le théâtre du Point du Jour, ce n'est pas un saut dans le vide, mais un changement de vie. Je n'ai pas tendance à me retourner en arrière et quand je le fais, ce que j'ai fait me plaît ! Je ne suis pas aigri ou déçu. J'ai juste une méfiance comme tous les gens de mon âge de ne pas tomber dans le « c'était mieux avant ». Donc, oui, ça a été un temps très heureux, c'est certain, ce furent des années de formation intenses et joyeuses. J'ai bien conscience de la chance que j'ai eue de croiser cet homme quand j'avais 21 ans, et je lui suis redevable.

Mais je pense que le monde d'aujourd'hui est beaucoup plus dur que celui que j'ai connu. Il y a le sida en plus et l'argent en moins, ce n'est pas marrant d'être aujourd'hui, c'est moins léger. Il y avait un optimisme du temps qui n'est plus là. Ce qui me « rassure » c'est que je vois aujourd'hui, comme jadis, d'immenses créateurs. C'est ça qui empêche d'être nostalgique. Regardez aujourd'hui les spectacles de Thomas Ostermeier, *Un ennemi du peuple*¹² par exemple, ou encore le dernier film de Michael Haneke¹³ : c'est un film extraordinaire, avec des acteurs extraordinaires. Tant qu'il y a des œuvres et des artistes de cette trempe, il ne peut pas y avoir de nostalgie. Et Roger Planchon n'était pas nostalgique, ce n'était pas quelqu'un comme ça.

Le Théâtre National Populaire, de Chaillot à Villeurbanne

A.G. : Parlons un peu du TNP : votre première expérience de spectateur du TNP se situe à Chaillot, à l'époque de Jean Vilar. Aviez-vous entendu parler du TNP avant d'y aller, et cela représentait-il déjà quelque chose pour vous ?

M.R. : Oui bien sûr. Même si je n'ai jamais retrouvé le déclic qui a fait que j'ai voulu faire du théâtre (je n'ai pas fait de psychanalyse !), il y en a forcément un, mais je ne sais pas où il est caché. Mais ça remonte probablement à très loin.

Et il y avait quelque chose à l'époque que l'on ne peut pas comprendre, et même imaginer aujourd'hui, c'est le phénomène Gérard Philipe. Il n'y a pas d'équivalent aujourd'hui : quelqu'un d'adoré par la France entière. Je ne vois pas d'équivalent. Il avait 36 ans, il est mort en 1959, j'avais 8 ans. Tous les gens de mon âge se souviennent du jour de la mort de Gérard Philipe en novembre 1959. Ça a été un déchirement, les gens l'adoraient. C'est comme Anna Magnani à Rome : à sa mort, la ville entière suivait le cortège. C'était l'identification d'une actrice à sa ville. La ville entière s'arrêtait pour aller à l'enterrement d'un acteur ou d'une actrice. C'est comme pour les obsèques de Victor Hugo. La mort de Gérard Philipe a été un deuil national. Tout ça pour dire que je savais très bien ce qu'était le TNP, Jean Vilar, même si mes parents n'étaient pas du « milieu ».

A.G. : Le TNP de Planchon était très différent de celui de Vilar ?

M.R. : Je suppose. Entre temps il y avait eu celui de Georges Wilson¹⁴. Comme j'étais parisien, j'ai dû voir la dernière année de Vilar en étant très enfant (j'ai assisté, ébloui, à une représentation de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, par Vilar¹⁵, lui-même jouant le rôle d'Ulysse. Il est entré dans un costume vert sombre, sous l'ovation des 2800 spectateurs du palais de Chaillot !), et après j'étais abonné au TNP de Georges Wilson. Mais le TNP de Planchon, c'est Planchon, pas le TNP. C'était Planchon reprenant possession de sa même salle, mais reconstruite¹⁶.

A.G. : Quelle importance, selon vous, Planchon accordait-il à la notion de « théâtre national populaire », et est-ce que cette idée a influencé sa manière de travailler ?

M.R. : Oui, je pense. Planchon voulait profondément ce beau nom pour son théâtre, et il l'a eu. Il s'inscrivait naturellement dans les pas de Vilar qu'il admirait extrêmement, et qui est mort à peu près à ce moment-là.

A.G. : Et vous, étiez-vous attaché à cette idée de théâtre national populaire ?

M.R. : Oh oui pour moi c'était essentiel ! Pour moi, le TNP c'était mon éducation de jeune spectateur, donc travailler dans le « nouveau TNP » c'était formidable. C'était un attachement sentimental. Je connaissais un peu l'histoire de Vilar et je l'admirais beaucoup, je ne concevais pas de faire du théâtre autrement que comme ça, c'est-à-dire dans le service public et au sein d'une troupe, avec un chef de troupe. C'était très naturel pour moi, c'était évident que c'était comme ça qu'il fallait faire du théâtre et pas autrement. Le discours théorique chez Planchon n'était pas très envahissant. La pratique prenait une grande place, on était tout le temps en travail.

A.G. : Vous parlez d'un « âge d'or » de Planchon, est-ce que pour vous c'était aussi un âge d'or du TNP au regard de l'histoire du TNP ?

M.R. : Non, je ne peux pas dire ça. Disons qu'il y a eu plusieurs âges d'or du TNP. Il y a eu des périodes plus inventives, plus riches que d'autres, et cela a lieu quand il y a à la tête de ces institutions un très grand artiste, un très grand maître. L'âge d'or d'un théâtre, c'est un âge d'or avant tout des metteurs en scène, avec des équipes de créations, et aussi, bien sûr, une troupe de bons acteurs ! C'est quand tout d'un coup il y a une

succession de spectacles formidables et importants. Des âges d'or, c'est des périodes de production inventives, renouvelées. Et ça, des âges d'or, au TNP, il y en a eu plusieurs. Il y a aussi eu le passage de Patrice Chéreau, qui a ce talent magnifique. Il était temps¹⁷ que quelqu'un d'autre dirige cette institution. Je pense que Christian Schiaretti est préoccupé à juste titre par cette question, « *quel est le sens de théâtre national populaire ?* ». Il y réfléchit beaucoup et il accorde son travail à ses points de vue théoriques sur le sujet. De ce point de vue-là c'est très bien qu'il dirige cette institution.

Penser une génération

A.G. : Pour revenir à Christian Schiaretti, il est né en 1955, vous êtes né en 1951. Avez-vous le sentiment d'appartenir à la même génération ?

M.R. : C'est une drôle de question, ça. Ce qui est bizarre, c'est que j'ai l'impression qu'il est beaucoup plus jeune que moi ! Et je ne sais pas si c'est parce que je me sens plus vieux ou parce que je le sens plus jeune ! C'est peut-être parce que Christian, je l'ai connu tout petit. Enfin, tout petit... ça fait très longtemps que je le connais ! Quand je l'ai connu, il était stagiaire sur un spectacle¹⁸ où j'étais acteur, et du coup j'ai l'impression qu'il est plus jeune que moi, mais non.

A.G. : Est-ce que vous avez la sensation d'appartenir à la même génération ?

M.R. : Non, je n'ai pas cette impression ! Non, mais c'est ce qui est incroyable, parce que oui, de fait ! On n'a pas du tout la même histoire. Mais moi de toute façon, je n'ai pas l'impression d'appartenir à une génération de metteurs en scène. Je connais assez bien le travail des autres, un peu toutes générations confondues, y compris les jeunes metteurs en scène. Je suis un metteur en scène qui va plutôt beaucoup au théâtre.

Mon parcours est singulier parce que j'ai commencé tard à faire de la mise en scène, j'ai commencé en 1984, j'avais 33 ans. Mes spectacles ont eu tout de suite du succès. J'ai fait trois spectacles et j'ai tout de suite eu la direction d'un théâtre¹⁹. Il y a eu presque dix ans entre mon premier et mon troisième spectacle²⁰. Finalement je suis plus « un acteur devenu metteur en scène ». Par contre, il n'y a aucun doute que je me sens dans une filiation, avec Planchon d'une part, et Gildas Bourdet par la suite avec lequel j'ai travaillé en compagnie, avec l'idée de travailler dans le service public, au service du public.

A.G. : Est-ce que vous pensez appartenir à une génération de spectateurs ?

M.R. : Oui, beaucoup plus à une génération de spectateurs qu'à une génération de metteurs en scène, sans aucun doute.

A.G. : Et comment est-ce que vous la caractériseriez ?

M.R. : Je n'ai jamais vu du théâtre tout seul, je l'ai toujours vu avec d'autres. J'ai toujours partagé avec d'autres gens les spectacles que je voyais, j'en ai parlé avec eux. C'est aussi ça qui me fonde comme spectateur. On ne peut pas aller tout seul au théâtre. Mais je n'ai pas répondu à la question !

A.G. : Vous pensez qu'aujourd'hui les gens vont plus souvent au théâtre seul ?

M.R. : Je n'en sais rien. Il y avait des metteurs en scène qu'on allait voir, dont on attendait les spectacles, dont on guettait les spectacles. Il est vrai aussi que j'habitais Paris et que pendant un temps il y avait des spectacles qu'on ne voyait pas en dehors de

Paris. J'ai pu voir des spectacles « historiques », qui ont eu une grande importance, une grande influence en France, et à l'étranger.

A.G. : Et vous aviez la sensation en les voyant de voir un événement théâtral ?

M.R. : Oui, absolument.

A.G. : Y a-t-il des spectacles où vous ne vous êtes dit ça qu'après coup ?

M.R. : Non. Non, je ne crois pas. Tous les grands spectacles de Peter Stein, de Klaus Grüber, les spectacles de Jean-Pierre Vincent à une époque, les spectacles de Matthias Langhoff, j'avais conscience que c'étaient de grands spectacles. Mais comme les spectacles de Christoph Marthaler que je vénère par-dessus tout.

Et puis, il y a eu l'importance décisive de Pina Bausch. Je suis devenu assez vite un spectateur assidu de danse donc j'ai vu des spectacles de danse que les théâtres généralement ne voyaient pas. Par exemple Dominique Bagouet. J'adorais ses spectacles. Un immense artiste, fracassé en plein vol. Et puis un type génial, tendre, malicieux. Et Anne Teresa de Keersmaecker : j'ai vu tous ses spectacles depuis le tout début, et j'ai toujours adoré ça. Et dès qu'elle fait un spectacle, j'y vais. Ça m'intéresse et ça m'excite d'y aller. Et je pense qu'il y avait énormément de gens dans le public qui avaient ce rapport-là aux spectacles de Planchon.

C'est très bizarre, la mémoire au théâtre. Et les études de théâtre de ce point de vue-là sont compliquées, parce que maintenant il y a la vidéo, qui est un outil... facile. Planchon était dans un refus total de la conservation des spectacles par la vidéo. Sa position était tranchée, et de longue date. Il a toujours refusé les « captations » (ce mot atroce ! cette chose atroce !), y compris l'archivage. Il n'était pas hostile à l'archivage des textes, mais totalement hostile à l'archivage du théâtre filmé.

A.G. : Et pourquoi, parce que ça objectivise un instant subjectif ?

M.R. : Oui, c'est exactement ça, ça fige définitivement. Là-dessus, je suis sur les mêmes positions que Planchon, et c'est un point de vue fort minoritaire. En ce qui me concerne, tous mes spectacles sont enregistrés – mais pour moi, pour le travail. Je ne souhaite pas qu'on les regarde, donc je demande qu'on les filme... mal ! Les filmer bien, je ne sais d'ailleurs même pas ce que ça veut dire, en fait.

De l'instant au souvenir : le décalage de la mémoire

A.G. : Est-ce qu'en recoupant des souvenirs avec d'autres gens qui ont travaillé avec Roger Planchon, vous vous rendez compte que vous avez complètement reconstruit un souvenir ?

M.R. : Je n'ai pas d'exemples précis qui me viennent à l'esprit, mais en tout cas ce n'est pas différent de n'importe quel souvenir. Et puis c'est déjà très loin. C'est proche dans l'émotion, mais c'est loin du point de vue du temps. Donc, je ne sais pas trop ce que c'est que mon témoignage. Je l'ai connu peu de temps, Roger, finalement, mais très bien pendant ce temps-là.

A.G. : Est-ce qu'il y a des spectacles de Roger Planchon que vous n'avez pas vus mais dont vous avez le sentiment qu'ils vous ont marqué d'une certaine manière ?

M.R. : Oui, il y en a beaucoup, il y a tout ceux d'avant le moment où je l'ai rencontré. C'est un peu comme si je les connaissais.

A.G. : Avez-vous des images ?

M.R. : Oui j'ai des images, j'ai vu des photos. Il y a des images mythiques, elles l'étaient déjà de leur temps. Sami Frey et de Francine Bergé dans *Bérénice*²¹. C'est un spectacle qui a énormément marqué les esprits, et donc qui m'a marqué. Il y avait lui dans ses propres spectacles, comme dans *La Remise* et dans *L'Infâme*²². Il y a des images de Jean Bouise dans *Schweyk dans la deuxième Guerre mondiale*²³. Tous les spectacles qui sont liés à Bouise, toutes les images des *Trois Mousquetaires*²⁴.

Le Cardinal de Richelieu dans l'adaptation par Planchon des *Trois Mousquetaires* se faisait cuire un œuf au plat sur la scène, et ça, personne ne le faisait à l'époque. Ça avait beaucoup marqué les gens et mon père s'en souvenait, c'est comme ça que je connaissais cette image. Mon père avait été très ému quand je lui avais présenté l'acteur Gérard Guillaumat, je lui avais dit « *tu sais, je vais jouer avec Gérard Guillaumat, c'était lui le Cardinal avec l'œuf sur le plat...* ».

Oui, il y a des souvenirs de spectacles qui se trimbalaient sans que je les ai vus. On avait beaucoup de photos. Et puis à Lyon il y avait particulièrement une mémoire de Planchon. Il était très aimé, il était une figure essentielle de la ville.

A.G. : Vous avez dit que ça vous paraissait lointain maintenant le travail avec Planchon, pour vous qu'est-ce qui s'est éloigné, qu'est-ce qui est vieux dans cette époque-là ?

M.R. : C'est seulement l'époque. C'est l'époque et puis c'est des trucs... ça n'a plus rien à voir avec Planchon, ça a à voir avec la vie, ou ma vie, ou mon âge, où j'en suis moi par rapport à tout ça. J'étais un des plus jeunes dans la bande. Ça veut dire que la plupart des gens que j'ai connus, notamment des acteurs, sont maintenant morts. Il y a peu de survivants de l'époque. Il y en a quelques-uns, mais il y en a beaucoup qui ont disparu. Donc, les morts, ça finit toujours par enterrer en même temps l'époque. Et puis ce qui a aussi radicalement changé, c'est que l'économie du théâtre n'est plus du tout la même. Et puis, pour ce qui est de moi, je n'ai pas du tout eu la même pratique institutionnelle que lui. Je n'ai pas dirigé de grande institution, je n'ai pas la même histoire de metteur en scène. Il a commencé avant 18 ans, moi à 33. J'ai commencé à 33 ans, aussi parce que j'avais connu Planchon.

Vous savez, les gens étaient impressionnés que je connaisse Planchon, que je fasse des tournées avec lui. C'était quelqu'un de très connu, très admiré. Que je sois son assistant, ça suscitait de l'admiration. Moi je le vivais, donc je ne tirais aucune fierté de ça, je trouvais ça normal. Et puis quand j'ai arrêté, j'étais connu dans le monde du théâtre comme « l'assistant de Planchon », on m'appelait comme ça d'ailleurs. Donc les gens étaient étonnés que « l'assistant de Planchon » ne fasse pas lui-même des mises en scène. À quoi j'ai toujours répondu qu'il m'avait tellement enseigné – sans l'enseigner d'ailleurs ! – mais j'avais tellement tiré de sa pratique une exigence, que je n'avais pas envie que mon exigence soit moins grande que la sienne. Je ne voulais pas faire de la mise en scène pour faire de la mise en scène, il fallait qu'il y ait quelque chose d'essentiel pour moi et pour l'instant il n'y avait rien d'essentiel, et puis j'avais à me prouver à moi-même que j'avais raison de vouloir être acteur, j'avais mon chemin d'acteur à faire, ça me prenait un peu de temps.

Et puis un jour, il y a un texte qui m'est passé entre les mains qui était *Max Gericke*²⁵, et là tout d'un coup, tous mes beaux discours, toutes les barrières sont tombées. D'ailleurs je me souviens très bien, je suis allé dans la loge de l'actrice allemande qui a créé le rôle, j'avais vu le spectacle en allemand (mais je connaissais le sujet et le sens du texte) et je

lui ai dit, en anglais, « *si un jour je dois mettre en scène un texte, ce sera celui-là* », mais c'est comme si une voix à l'intérieur de moi avait parlé à ma place ! Et elle m'a dit « *ok, do it* ». Et je l'ai fait.

Il est probable que l'extraordinaire personnalité de Planchon ait été un frein pour commencer. Je ne voulais pas être en deçà, et je ne voulais pas être un pâle copieur. Je ne voulais pas spécialement me détacher de cette influence mais dans ces années-là je pensais que je ne pourrais pas faire autrement que comme lui, et ça je ne le voulais pas. De temps en temps, il y a un mouvement que j'indique aux acteurs et je me dis « *ça, ça c'est exactement un mouvement qu'aurait fait Roger* » – mais moins maintenant. Mais je reconnaissais, je me disais « *ce mouvement-là que je suis en train d'inventer, il existe exactement dans le Tartuffe* ». On n'a d'ailleurs jamais dit de moi que mes spectacles ressemblaient à ceux de Planchon. Je pense que très vite j'ai eu « un style », mon style, même si je ne sais pas du tout de quoi il est composé.

Le problème, c'est que vous me faites parler, donc je ne répugne pas à parler de lui parce que je l'adore, mais en même temps c'est du passé tout ça, c'est loin. C'est du théâtre mort. C'est le problème des études universitaires sur le théâtre, c'est mort, non ?

Penser le patrimoine

A.G. : Avez-vous participé à l'archivage du fond Roger Planchon quand Bataillon vous a fait venir ?

M.R. : Non, on ne peut pas du tout dire ça. C'était plus modeste, plus artisanal. Je triais les programmes, les affiches, c'était un boulot de bureaucrate, de gratte-papier.

A.G. : Mais vis à vis du TNP, avez-vous la sensation que la notion de patrimoine a changé ?

M.R. : Oui, complètement, c'est certain. D'abord parce que moi je ne savais même pas ce qu'était ce boulot. Des gens s'en occupaient par intermittence, quand ils en avaient le temps. Je ne sais pas quand on a estimé qu'il fallait qu'il y ait quelqu'un de sérieux aux archives. Et puis Roger s'en foutait, surtout. Enfin il disait qu'il s'en foutait, de la conservation des œuvres. Ça allait de pair avec « pas de vidéo ».

A.G. : Il n'y avait pas de volonté de laisser une trace ?

M.R. : Non, vraiment pas. Enfin, il a quand même écrit ses mémoires, ce livre extraordinaire dédié à sa petite-fille, Esmé, qui ne sont d'ailleurs pas vraiment des mémoires, donc là, il y a une volonté de transmettre²⁶.

M.H. : Diriez-vous qu'il y a un patrimoine Planchon ?

M.R. : Oui, bien sûr.

A.G. : Est-ce que vous différencieriez le patrimoine TNP du patrimoine Planchon ?

M.R. : Oui, totalement. Simplement parce que le patrimoine de Planchon a croisé celui du TNP seulement pendant une période. Le patrimoine des grands artistes de théâtre, il est essentiellement partagé du temps du vivant jusqu'au dernier spectateur en vie, ou au dernier acteur en vie, le dernier témoin. Après, il n'est plus partagé. Ce qui perdure, ça ne se transmet pas tant que ça. Une mise en scène, elle vieillit. Je pense qu'on peut éventuellement reconstituer des œuvres chorégraphiques, il y a des exemples. J'ai l'impression qu'on peut mieux transmettre le mouvement, les mouvements, que le spectacle de théâtre. Le théâtre c'est un art sans mémoire, ou alors une mémoire

immédiate, la mémoire des vivants. Moi, je peux encore raconter des trucs, je peux transmettre un peu des choses, mais je ne sais pas si c'est très intéressant de le faire. Je peux le faire avec des jeunes acteurs, en me disant « ça, ça m'a servi à moi, ça m'a enrichi, donc ça peut vous enrichir ». Mais après, ça transite déjà par moi, donc ce n'est plus vraiment direct.

C'est plus comme « ouvrir l'esprit » que « transmettre une histoire ». Au fond, je m'en fous un peu de transmettre une histoire. C'est plus pour ouvrir des portes et faire penser, faire réfléchir sur « comment on pratique l'art du théâtre ». Et puis aussi, il disait aux nouveaux acteurs « Vous voyez là, sur le mur », alors tout le monde se retournait, on était dans le théâtre, sur le plateau, « c'est peint en lettres d'or, c'est moi qui l'ai écrit, le théâtre a été repeint, donc évidemment on ne peut pas savoir, mais sous la peinture il y a une phrase en lettres d'or où il y a marqué « j'ai le droit de me contredire » ». Ça laissait tout le monde pantois, d'autant plus que le discours était assez péremptoire et affirmatif, même avec cet humour.

Et il disait aussi toujours – avec évidemment l'espoir que les gens écoutent tout ce qu'il disait – « il faut écouter les metteurs en scène d'une oreille distraite ». C'étaient des paradoxes assez intéressants. Et on comprend très bien ce que ça veut dire. Écouter d'une oreille distraite, ça ne veut pas du tout dire ne pas écouter. Il faut écouter, mais on retient ce qu'on retient. Et cet esprit-là, le goût du travail et du paradoxe, c'est vraiment quelque chose, oui, que j'ai gardé de lui.

NOTES

1. *Par-dessus Bord*, Michel Vinaver, mise en scène Roger Planchon, 1973, TNP Villeurbanne.
2. *Le Commerce de pain*, Bertolt Brecht, mise en scène Manfred Karge et Mathias Langhoff, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, 1972.
3. *Travail Théâtral*, dont Bernard Dort faisait partie du comité de direction, publié aux Éditions La Cité (Vladimir Dimitrijevic), Lausanne, Dir. Emile Copfermann. Revue publiée de 1970 à 1979, Michel Raskine rédigea l'article « La mise en scène et le travail sur *Le Commerce du pain*, Notes de travail. » in *Travail Théâtral* n° 8 juillet-septembre 1972.
4. *La Langue au chat*, texte et mise en scène Roger Planchon, Action Culturelle du Sud-Est à Marseille, 1972. Reprise au TNP la même année.
5. *Massacre à Paris*, Christopher Marlowe, mise en scène Patrice Chéreau, TNP Villeurbanne, 1972.
6. Avec Myriam Desrumeaux et Jean-Yves Picq.
7. *Le Tartuffe*, Molière, mise en scène Roger Planchon, TNP, 1973.
8. Un entretien a été réalisé avec Simone Amouyal dans le cadre de cette enquête : Simone Amouyal, « La mécanique de l'œil », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Souvenirs de théâtre, TNP, mis à jour le : 24/06/2013, URL : <http://www.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=2623>.
9. *Kiki l'indien, comédie alpine*, Joël Jouanneau, mise en scène Michel Raskine, Théâtre de Sartrouville, 1989 et *Théâtres*, Olivier Py, mise en scène Michel Raskine, Théâtre du Point du jour, 1998.
10. *A.A., théâtres d'Arthur Adamov, Gilles de Rais, Folies bourgeoises et Le Tartuffe*.
11. *La Remise*, Roger Planchon, mise en scène Alain Françon, CDN de Savoie, 1993.

12. *Un ennemi du peuple* (*Ein Volksfeind*), Ibsen, Mise en scène Thomas Ostermeier, Festival d'Avignon, 2012. Reprise au TNP de Villeurbanne en Janvier 2013.
 13. *Amour*, Michael Haneke, film réalisé en 2012, et qui obtient la Palme d'Or au festival de Cannes 2012.
 14. Georges Wilson succède en 1963 à Jean Vilar à la direction du TNP de Chaillot, qu'il dirigera jusqu'en 1972.
 15. *La Guerre de Trois n'aura pas lieu*, Giraudoux, mise en scène Jean Vilar, Festival d'Avignon, 1962. Reprise en 1962 et 1963 au TNP – Palais de Chaillot.
 16. Roger Planchon investit le Théâtre de la Cité en 1957.
 17. Roger Planchon quitte le TNP en 2002, après 30 ans à la tête de cette institution (avec des périodes de codirection avec Patrice Chéreau et Georges Lavaudant). Christian Schiaretti lui succède.
 18. Il s'agit du spectacle *Ici Solange, Paris ou ailleurs*, Cosmas Koronéos, mise en scène Jean-Christian Grinevald, Petit Odéon, 1981.
 19. Michel Raskine a dirigé, avec André Guittier, le Théâtre du Point du Jour à partir de janvier 1995, jusqu'en 2012.
 20. En 1984, Michel Raskine réalise la mise en scène de *Max Gericke, ou Pareille au même*. Il monte ensuite *Kiki l'Indien* de Joël Jouanneau en 1989, puis *Huit Clos* de Jean-Paul Sartre en 1991.
 21. *Bérénice*, Racine, mise en scène Roger Planchon, Théâtre de la Cité de Villeurbanne, création 1965, reprise 1970
 22. *L'Infâme*, texte et mise en scène Roger Planchon, Théâtre de la Cité de Villeurbanne, 1969.
 23. *Schweyk dans la deuxième Guerre mondiale*, Bertolt Brecht, mise en scène Roger Planchon, Théâtre de la Cité de Villeurbanne, 1970.
 24. *Les trois Mousquetaires*, Dumas, mise en scène Roger Planchon et Claude Lochy, Théâtre de la Cité de Villeurbanne, 1959.
 25. *Max Gericke*, texte et mise en scène Manfred Karge, théâtre Bochum de Berlin, 1982. Le rôle de Max Gericke était joué par la comédienne Lore Brunner.
 26. *Apprentissages : Mémoires*, de Roger Planchon, Plon, Paris, 2004, 629p.
-

INDEX

Mots-clés : Raskine (Michel), TNP, mémoire, metteur en scène, Point du Jour (théâtre)